



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Das grosse Genre-Mysterium: Das Mystery Genre

Spiegel, Simon

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-101062>
Journal Article

Originally published at:
Spiegel, Simon (2014). Das grosse Genre-Mysterium: Das Mystery Genre. Zeitschrift für Fantastikforschung, 1/2014(7):2-26.

Das große Genre-Mysterium: Das Mystery-Genre¹

Simon Spiegel

The Big Genre Mystery: The Mystery Genre

The term 'mystery' has a long tradition as a genre name in the English-speaking world. Here, 'mystery' is normally used to designate crime stories. In German however, 'mystery' has acquired a new meaning and is used for fictions (especially tv series), which are characterized by a supernatural touch and a specific feeling of uncertainty of how the fictional universe is structured. This paper traces the history of the German mystery genre and argues that its origin is closely linked with the launch of the tv series THE X-FILES by private tv station ProSieben. Very early on ProSieben branded THE X-FILES as mystery and thus succeeded in associating its image as a tv station with Chris Carter's show and the new genre. The paper further analyzes the structure of THE X-FILES, LOST and TWIN PEAKS, three shows, which are considered prototypical examples for mystery in the German speaking world. Interestingly enough these three series are also often described as related in Anglophone research, but here the emphasis lies on their very hybridity. The paper further shows that because of its quasi-Todorovian uncertainty mystery is able to serve as neo-myths in the sense of theologian Linus Hauser.

Die Familie der nicht-realistischen Genres hat Nachwuchs erhalten: Neben den Alteingesessenen SF, Fantasy und Horror hat sich mit Mystery eine neue Spezies eingenistet. Obwohl der Zuwachs, wie ich in diesem Artikel darlegen werde, noch relativ jung ist, hat sich 'Mystery' längst zu einem Begriff gemausert, der in Presse und Werbung ebenso selbstverständlich verwendet wird wie von normalen Kinogängern oder Leserinnen. Bezeichnungen wie 'Mystery-Thriller' und vor allem 'Mystery-Serie' sind gang und gäbe und werden – so scheint es zumindest – ohne größere Verständnisprobleme verwendet. Tatsächlich entpuppt sich Mystery bei genauerem Hinschauen aber als ein alles andere als klar konturiertes Genre.

Wer sich mit Mystery beschäftigt, sieht sich schnell vor ein grundlegendes Problem gestellt: Obwohl der Begriff offensichtlich aus dem Englischen stammt, handelt es sich um einen *Scheinanglizismus*. Oder vielmehr: Englischsprachige bezeichnen mit *mystery*² etwas anderes als Deutschsprachige. Im Englischen bedeutet *mystery*, wenn es um die Bezeichnung von Genres geht, je nach Kontext jede Art von Geschichte, bei der ein Rätsel – eben ein 'Mysterium' – im Zentrum

1 Eine frühere, englischsprachige Fassung dieses Artikels wird erscheinen als "The Big Genre Mystery: The Mystery Genre". *LOST in Media*. Hg. Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab und Daniela Wentz. Berlin: LIT, [in Vorbereitung].

2 Fortan wird der englische Begriff klein und kursiviert gesetzt, während der Begriff in seiner deutschen Bedeutung ohne Auszeichnung groß geschrieben wird.

steht, oder aber dann sehr viel spezifischer Detektiv- und Kriminalromane. Als Synonym für *crime* oder *detective novel* hat *mystery* – oft ist auch von *murder mystery* die Rede – eine lange Tradition, die nach dem *OED* bis ans Ende des 19. Jahrhunderts zurückreicht, also just dem Zeitpunkt, als der moderne Krimi entstanden ist. Mit dieser Bedeutung ist der Begriff auch im *Anglizismen-Wörterbuch* aufgeführt (Carstensen und Busse 939).³

Die 'originale' Bedeutung von 'Mystery' wurde im deutschen Sprachraum mittlerweile weitgehend von einer neuen, genuin deutschen verdrängt. Diese deutsche Mystery-Variante ist einerseits spezifischer als die englische und umfasst bei Weitem nicht jede Art von rätselhafter Geschichte, präsentiert sich andererseits aber als ziemlich diffus. Tatsächlich gibt es eigentlich nur zwei unbestrittene Vertreter von Mystery, wobei es sich jeweils um Fernsehserien handelt.

Während es an Literatur zur englischsprachigen *mystery novel* nicht mangelt, ist die deutsche Mystery-Variante bislang kaum erforscht.⁴ Dieses Versäumnis möchte ich in diesem Artikel zumindest ansatzweise beheben. Nach einigen grundsätzlichen genretheoretischen Überlegungen werde ich zuerst auf die historische Entstehung des Mystery-Genres im deutschen Sprachraum eingehen und anschließend einige seiner strukturellen Eigenheiten herausarbeiten. Überlegungen zur Faszination des Genres werden den Abschluss bilden.

-
- 3 Im Gegensatz zum *Anglizismen-Wörterbuch* führt das *Wörterbuch überflüssiger Anglizismen* 'Mysteryserie' und 'mystery thriller' als eigene Lemmata auf. 'Mysteryserie' wird dabei mit 'Gruselserie' übersetzt, 'mystery thriller' mit 'Rätselschocker' (Bartzsch, Pogarell und Schröder 162). Die hier angeführten Bedeutungen weichen somit von der klassischen englischen ab. Das *Lexikon der Filmbegriffe* dagegen definiert 'mystery film' resp. 'mystery thriller' im englischen Sinn. Während der *mystery film* "die spannend-lehrreiche Aufdeckung eines Verbrechens und seiner Hintergründe" (Kaczmarek) zeigt, weist der *mystery thriller* "einen wesentlich höheren Anteil an inszenierter Spannung (Suspense, 'thrill') auf" (Kaczmarek und zu Hünigen).
 - 4 Auch das jüngst bei Metzler erschienene Phantastik-Handbuch (Brittnacher und May) weist keinen eigenen Artikel zu 'Mystery' auf. Das Lemma ist im Sach-Index zwar aufgeführt, wird in den rund ein Dutzend Fundstellen aber unterschiedlich verwendet. Im 'deutschen' Sinn, von dem hier die Rede ist, wird der Terminus – nicht ganz zufällig – lediglich im Artikel zur filmischen Phantastik etwas ausführlicher diskutiert (Seeßlen 244-46). Die einzige mir bekannte ausführlichere Untersuchung zu Mystery stammt von Nina Waldkirch; ihre Masterarbeit konzentriert sich ausschließlich auf literarische Beispiele und ist genretheoretisch sehr unreflektiert. Jana Gläßer geht in einer Seminararbeit vor allem der Frage nach, inwieweit Mystery und *mystery* doch Gemeinsamkeiten aufweisen. Gläßer kommt dabei zum Schluss, dass die beiden Begriffe durchaus nahe beieinanderliegen und die "Bezeichnung von 'Mystery' als Scheinanglizismus [...] zu oberflächlich" sei (30). Diesem Fazit kann ich mich nicht anschließen.

1. Generisches

Die Definition eines Genres hängt untrennbar mit dem Konzept Genre selbst zusammen. Diskussionen darüber, wie ein bestimmtes Genre definiert werden soll – gerade bei nicht-realistischen Varianten keine Seltenheit –, haben ihren Ursprung oft nicht im jeweiligen Genre selbst, sondern in der Frage, was eine Genredefinition eigentlich zu leisten hat, *was ein Genre eigentlich ist*. Bevor ich mich dem Mystery-Genre widme, werde ich deshalb zuerst einige der Probleme skizzieren, mit denen die Genretheorie zu kämpfen hat.

Anders als etwa im Englischen oder Französischen existieren im Deutschen mit 'Genre' und 'Gattung' zwei Begriffe für das grundsätzlich gleiche Konzept; manche Autoren verwenden die beiden Termini denn auch synonym, andere wiederum bezeichnen damit unterschiedliche Dinge. Für Klaus Hickethier etwa definiert sich eine Gattung "durch den darstellerischen Modus (z.B. Spiel-, Dokumentarfilm) und durch die Verwendung (z.B. Werbe-, Lehr-, Experimental-film)" (63), während das Genre inhaltlich-strukturell bestimmt werde (ebd. 62). Genres stehen bei Hickethier somit "nicht nur quer zu den Gattungen im Film, sondern auch zu denen in verschiedenen anderen Medien" (ebd. 63). Obwohl sich meine Ausführungen auf das Medium Fernsehen konzentrieren werden, verstehe ich 'Genre' ebenfalls als gattungs- und formübergreifend. Die folgenden Ausführungen zur Theorie filmischer Genres gelten somit im Wesentlichen auch für die Literatur.

Wenn wir im Alltag über Filme, Literatur oder Musik sprechen, verwenden wir fortlaufend Genrebezeichnungen. Wir alle wissen – oder wir glauben es zumindest zu wissen –, was mit Begriffen wie 'Western', 'Science Fiction', 'Thriller', 'Roman', 'Tragödie' oder 'Rock'n'Roll' gemeint ist. Ein Kinogänger, der sich ein Ticket für den neusten SF-Streifen kauft, tut dies meist mit einer relativ konkreten Erwartung – einer Erwartung, die in der Regel auch erfüllt wird. Es existiert somit – sowohl seitens des Publikums wie der Filmemacher – ein *Genrebewusstsein* (Schweinitz), ein gemeinsames Wissen darüber, wie sich ein bestimmtes Genre zusammensetzt.

Trotz ihrer scheinbaren Evidenz sind Genres auf einer analytischen Ebene aber nur schwer zu fassen, denn sie stellen keine festen Einheiten dar, sondern sind höchst wandelbare Gebilde. Zwar glauben wir alle zu wissen, was einen *typischen Western* ausmacht, wenn man aber Western der 1920er Jahre mit Produktionen der 1950er Jahre und der Jahrtausendwende vergleicht, zeigen sich erstaunlich große Unterschiede. Das Bewusstsein für ein bestimmtes Genre bleibt nicht über längere Zeiträume hinweg stabil, sondern unterliegt ständigem Wandel. Genres verändern sich, vermischen sich untereinander, kommen außer

Mode und feiern in neuer Form Auferstehung. *Reine* Vertreter eines Genres sind entgegen der landläufigen Vorstellung, nicht die Regel, sondern die Ausnahme.

Vor allem werden Genrebezeichnungen keineswegs einheitlich verwendet, ihr Gebrauch kann je nach Kontext stark variieren. Ein SF-Fan assoziiert etwas anderes mit dem Label 'Science Fiction' als jemand, der die *USS Enterprise* nicht von einem X-Wing-Raumschiff unterscheiden kann. Genres sind somit nicht die inhärente Eigenschaft eines Films oder eines Buchs, sondern Bezeichnungen, die von ihren 'Benutzern' an sie herangetragen werden, und somit alles andere als einheitlich. Genres unterliegen in den Worten Rick Altmans ständiger *regeneration*. Das Beispiel des Melodramas illustriert diesen Vorgang auf besonders prägnante Weise: In den US-amerikanischen Branchenzeitschriften wurde der Begriff *melodrama* bis Ende der 1950er Jahre ausschließlich für 'männliche' Filme verwendet, bei denen "action, adventure, and thrills" (Neale 69) im Zentrum stehen. Vor allem im Zuge der feministischen Filmtheorie setzte ab den 1960er Jahren dann eine Neudefinition ein, welche die frühere Bedeutung praktisch ins Gegenteil verkehrte und dazu führte, dass *melodrama* heute als Bezeichnung für 'Frauenfilme' verwendet wird, die sich mit "pathos, romance, domesticity, the familial, and the 'feminine'" beschäftigen (ebd. 67, vgl. auch Altman 70-77).

In der frühen Genretheorie dominierte der Strukturalismus und mit ihm die Auffassung, dass jedes kulturelle Artefakt auf eine eindeutige, in sich schlüssige Systematik reduziert werden kann.⁵ Genres wurden als Eigenschaft eines Films verstanden, die durch Analyse freigelegt werden kann. Folglich konzentrierte man sich ausschließlich auf den Filmtext und blendete den Kontext, in dem die jeweiligen Werke standen, völlig aus. Da Genres aber keine platonischen Entitäten sind, die an und für sich in einer zeitlosen Sphäre existieren, waren die streng systematischen Ansätze letztlich alle zum Scheitern verurteilt.⁶

Nicht zuletzt infolge der Entstehung einer Medienwissenschaft, die sich nicht auf reine textuelle Analyse beschränkt, sondern stattdessen untersucht, wie

5 Der bekannteste Vertreter dieses Ansatzes ist wohl Tzvetan Todorov mit seiner 1970 veröffentlichte Studie zur phantastischen Literatur, von der später noch ausführlicher die Rede sein wird.

6 Für die Literaturwissenschaft muss dieser Befund relativiert werden. Uwe Durst, einer der wichtigsten zeitgenössischen Theoretiker auf dem Gebiet der Phantastik, hält nach wie vor das strukturalistische Banner hoch und propagiert einen rein systematischen Ansatz, für den er ein eigenes Notationssystem entwickelt hat (*Theorie; Wunderbare*). Seine Theorie der phantastischen Literatur ist zwar präzise und in sich stimmig, letztlich aber ein rein wissenschaftliches Kategorisierungsinstrument, das einem historisch wandelbaren Genrebewusstsein nicht Rechnung tragen kann. Dass Durst Genres gerade nicht in ihrem historisch-pragmatischen Zusammenhang beschreibt, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sich niemand finden wird, der von sich sagt, er lese besonders gerne Bücher des Genres $W = R + W$ (zu dem etwa Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* gehört, *Theorie* 144).

mediale Erzeugnisse produziert und konsumiert werden, verschob sich der Fokus der Genretheorie allmählich vom Film selbst auf den Gebrauchskontext.⁷ In gewissen Fällen ist sogar eine vollständige Umkehrung der Perspektive zu beobachten. So untersuchen Ramon Lobato und Mark David Ryan die Funktion von Genres in verschiedenen Distributionszusammenhängen und verstehen diese in letzter Konsequenz nicht mehr als Eigenschaften eines Films, sondern als Produkte der Verleiher.

Innerhalb des Spannungsfelds von einerseits formalistisch und strukturalistisch orientierter Textanalyse und andererseits auf die Akteure fokussierter Forschung versucht Rick Altman mit seinem semantisch/syntaktisch/pragmatischen Ansatz gewissermaßen die Quadratur des Kreises, indem er Genres zwar auf der Ebene des Filmtextes beschreibt, zugleich aber auch den Kontext berücksichtigt, in dem der Film produziert und rezipiert wird. Während die semantischen Elemente die 'Bausteine' eines Genres wie typische Figuren, Requisiten und Schauplätze umfassen, beschreibt die Syntax die Beziehung zwischen diesen Elementen, also im Wesentlichen den Plot-Aufbau. Die pragmatische Ebene hingegen bezeichnet die Art und Weise, wie ein Genre 'benutzt' wird. Es ließe sich einwenden, dass Altman, dessen Ansatz ursprünglich ebenfalls stark strukturalistisch geprägt war, einfach alle Aspekte, die nicht Teil des eigentlichen Films sind, in die vage und sehr weite Schublade 'Pragmatik' stopft; Johnston kritisiert zudem, dass sich Altman in seinen eigenen Analysen fast ausschließlich auf die Rolle der Filmindustrie beschränke und das Publikum weitgehend außen vor lasse (165). Trotz dieser Einwände eignet sich Altmans dreiteiliges Modell aber gut zur Beschreibung eines Genres.⁸ Mit der pragmatischen Ebene verabschiedet sich Altman endgültig von der Vorstellung überzeitlicher Genrebeschreibungen, Genretheorie wird bei ihm zwangsläufig zur Genregeschichte. In Anlehnung an ein Zitat von Nelson Goodman lautet die für uns relevante Frage somit nicht "Was ist Mystery?", sondern vielmehr "Wann ist Mystery?"

7 Typische Beispiele sind Henry Jenkins' Untersuchung zur "participatory culture" von Fernsehserien-Fans, Camille Bacon-Smiths Darstellung des SF-Fandoms oder Mark Janovichs Analyse, wie sich 'echte' Horror-Fans von einem Massenpublikum abgrenzen.

8 Siehe dazu auch den von Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber herausgegebenen Sammelband *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, insb. 1-36. Die Autoren schlagen vier unterschiedliche Ansätze zur Definition von Genres vor, die je nach Untersuchungskontext unterschiedlich tauglich seien. Das hier skizzierte Konzept deckt sich weitgehend mit Definition 3 (22f.).

2. Wann ist Mystery?

Als eigenständige Genrebezeichnung taucht 'Mystery' im Deutschen nicht vor Mitte der 1990er Jahre auf. Um den genauen Zeitpunkt zu bestimmen, habe ich eine Reihe von Zeitungsarchiven durchforstet. Zwar ist es mir nicht gelungen, ein präzises Datum zu ermitteln, die verfügbaren Quellen zeichnen aber dennoch ein eindeutiges Bild. Das Auftauchen von Mystery steht ohne Zweifel in direktem Zusammenhang mit der Lancierung der Fernsehserie *THE X-FILES* (USA 1993-2002, Idee: Chris Carter) im deutschsprachigen Fernsehen.

THE X-FILES (auf Deutsch *AKTE X – DIE UNHEIMLICHEN FÄLLE DES FBI*) wurde im deutschsprachigen Raum erstmals am 5. September 1994 von ProSieben ausgestrahlt. Ob ProSieben die Serie von Anfang als Mystery vermarktet hat, ließ sich nicht eruieren. Auf meine Anfrage hin hieß es von ProSieben, dass man diese Frage nicht beantworten könne. Aus der fraglichen Zeit war niemand mehr beim Sender tätig und zu einem Gang in das Firmenarchiv war man nicht bereit. Dies ist zwar bedauerlich, die verfügbaren Zeitungsartikel reichen aber als Quellenmaterial.

Bislang konnte ich keinen Artikel finden, in dem unmittelbar nach dem Start von *THE X-FILES* von Mystery in seiner neuen Bedeutung die Rede ist. Die früheste Quelle ist ein Textkasten aus der Fernsehzeitschrift *TV Today* vom 2. September 1995, in dem der Start der zweiten Staffel der Serie am 7. September angekündigt wird ("Akte X"). Hier wird die Serie bereits als 'Mystery' bezeichnet. Weitere Quellen aus dem Jahr 1995 konnte ich bislang nicht finden.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang drei *X-FILES*-Sonderhefte des mittlerweile eingestellten 'Sci-Fi Magazins' *Space View*. Im ersten Heft, das 1996 erschien, ist der Begriff noch gänzlich abwesend. Im Eröffnungsartikel wird vielmehr ausgeführt, dass die (US-amerikanische) Presse zu Beginn keine große Begeisterung für die Serie zeigte – nicht zuletzt, weil man sie nicht richtig einordnen konnte. "Obwohl sich die schreibende Zunft für *AKTE X* schnell auf das Science-Fiction-Label einigen konnte, erwies sich eine Kategorisierung der Serie bei genauerer Betrachtung als äußerst schwierig" (Heep, Alberts und Krick). Noch im gleichen Jahr erschien dann ein weiteres Sonderheft, dessen Titelseite ankündigt, dass der Leser "Alles über die Mystery-Serien" erfahren werde (Rother und Kern, *Space View*). *THE X-FILES* wird zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr als einziger Vertreter des Genres wahrgenommen, vielmehr werden auf der Front auch *INVADERS*, *THE NOWHERE MAN*, *DARK SKIES* und *THE PRISONER* als "andere Mystery-Serien" bezeichnet. Interessanterweise beschränken sich die Verweise auf Mystery ausschließlich auf das Titelblatt, im Heft selbst sucht man den Begriff vergebens. Auch in dem auf der Front angezeigten Artikel zu den "andere[n] Mystery-Serien" taucht er nirgends auf. Thema ist hier vielmehr "Paranoia im Fernsehen" (Rother und Kern, "Die Welt im

Schatten"). Auch in einem Interview mit dem Comiczeichner Stefan Petrucha – verantwortlich für mehrere X-FILES-Comics –, in dem dieser gefragt wird, in welchen Genres er bisher tätig war, fällt die Genrebezeichnung nicht (Rother). Da das Titelbild im Produktionsprozess meist relativ spät entsteht, ist es durchaus möglich, dass das Label 'Mystery' gerade erst populär wurde, als die Texte entstanden. Im nächsten *Space-View*-Sonderheft zu den X-FILES, das im Folgejahr erschien, ist der Begriff auf jeden Fall fast omnipräsent (Kern und Hundacker).

Die *Space-View*-Sonderhefte legen zwar nahe, dass sich der Begriff im Laufe des Jahres 1996 durchsetzte, außerhalb von Special-Interest-Publikationen finden sich zu diesem Zeitpunkt aber nach wie vor kaum Belege für Mystery in seiner neuen Bedeutung. In der Tagespresse taucht der Begriff zu diesem Zeitpunkt meist noch als Teil stehender Wendungen wie 'Mystery Man' oder 'Murder Mystery' auf. Dies ändert sich im folgenden Jahr. 1997 ist der Begriff plötzlich auch in Tageszeitungen präsent. So macht sich im Oktober 1997 ein Artikel in der *FAZ* darüber lustig, dass "es mittlerweile mehr Mystery- als Arztserien im deutschen Fernsehen" gäbe (Allmaier, "Fluch"). In andere Zeitungen zeigt sich ein ähnliches Bild: Vor 1997 ist Mystery praktisch inexistent, 1997 wird es dann bereits als ein mehr oder weniger bekanntes Genre behandelt, das keiner ausführlicheren Erklärung bedarf. Vielerorts ist von einem Mystery-Boom oder -Hype die Rede, der bald seinen Zenit erreichen werde oder ihn bereits überschritten habe. Titus Arnu etwa macht sich Anfang April 1997 in einem längeren Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* Gedanken über den "Mystery-Trend". Rund zwei Monate später erscheint in der Zeitung für Marketing, Werbung und Medien *Horizont* eine kurze Meldung zur Lancierung eines Magazins, das auf der "Mystery-Welle" schwimmen will (Hegner 10). Die geplante Publikation trägt den sprechenden Titel *Faktor X*. Die enge Beziehung zwischen Mystery und THE X-FILES wird vielerorts konstatiert. Michael Allmaier etwa bezeichnet THE X-FILES in der *FAZ* als "das unerreichte Vorbild aller neuen Mystery-Serien" ("Irgendwo da draußen"), und Ingwer Sörensen schreibt in der Fachzeitschrift *Werben und Verkaufen*: "Unter dem Oberbegriff Mystery scharen sich in diesem Herbst rund 15 Serien um den Klassiker AKTE X".

Ob ProSieben das Mystery-Label bereits bei der Lancierung von THE X-FILES eingesetzt hat, lässt ich auf der Basis der vorliegenden Quellen nicht eindeutig klären. Auf jeden Fall ist es dem Sender hervorragend gelungen, sein eigenes Image mit dem Erfolg der Serie und dem neu geschaffenen Genre-Label zu verknüpfen. ProSieben galt bald als *der* Mystery-Sender. In einem Interview mit Marko Tomazin, dem damaligen Marketing-Chef des – seinerzeit – konkurrierenden Senders Sat.1, kommt dies deutlich zum Ausdruck. Ende 1997 lancierte Sat.1 eine aufwendige Promotionskampagne für MILLENNIUM (USA 1996-99), der neuen Serie von Chris Carter, die ebenfalls als Mystery beworben wurde.

Hätte ProSieben für eine Mystery-Serie weniger werben müssen?

Ja, weil sie durch ihre bestehenden Mystery-Sendungen die interessierten Zuschauer binden können. Wenn sie im Umfeld von AKTE X für eine neue Sendung werben, haben sie einen Großteil der Zielgruppe punktgenau abgedeckt (Niggemeier).

Selbst die Konkurrenz bestätigt somit die enge Verbindung zwischen ProSieben, THE X-FILES und dem Mystery-Genre, und bei ProSieben war man offensichtlich darauf bedacht, vom neuen Image zu profitieren. So schuf der Sender den Sendeplatz "Mystery Montag", an dem neben THE X-FILES Serien wie DARK SKYES (USA 1996-97, Idee: Brent V. Friedman, Bryce Zabel), OUTER LIMITS (USA 1995-2002, Idee: Showtime) oder FRINGE (USA 2008-13, Idee: J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci) gezeigt wurden. Das Mystery-Montag-Label war seither immer wieder im Einsatz.⁹ Daneben produzierte der Sender 1997 eine kurzlebige "Mystery-Talkshow" namens TALK X, und zwischen 2006 und 2009 erschienen unter dem Titel GALILEO MYSTERY zahlreiche Sondersendungen des Infotainment-Magazins GALILEO.

Der früheste Hinweis auf TALK X, den ich finden konnte, stammt vom September 1996, fast genau zwei Jahre nach dem Start von THE X-FILES im deutschen Fernsehen. Unter der Überschrift "Rätselhaftes Geplauder" macht der Artikel, der ebenfalls die Verbindung zu THE X-FILES herstellt, das Sendekonzept lächerlich. Zum Begriff Mystery bemerkt die Autorin süffisant: "die Sache klingt auf englisch immer noch ein bisschen geheimnisvoller" (Weidinger). Der Umstand, dass sich der Artikel unverhohlen über das Label lustig macht, legt nahe, dass der Begriff zu diesem Zeitpunkt zwar noch relativ jung, aber alles andere als unbekannt ist.

Das Mystery-Genre illustriert somit treffend, dass Genres keine irgendwie gearteten ideellen, in einem Film enthaltenen Entitäten sind, sondern diskursive Objekte, die – unter anderem – durch die Film- und Fernsehindustrie geformt werden. Das von ProSieben geschaffene Genre Mystery hat sich innerhalb von lediglich zwei Jahren – oder sogar noch weniger – zu einem allseits bekannten Markenzeichen gemausert, wobei THE X-FILES die Rolle des paradigmatischen Beispiels zukam.

Nach Altman ist das "[r]ewriting film history [...] one of the fundamental rhetorical strategies accompanying regenrification" (80), und tatsächlich lässt sich dies auch im Falle des Mystery-Genres beobachten. Praktisch von Anfang an wurde THE X-FILES mit TWIN PEAKS (USA 1990-91, Idee: Mark Frost, David Lynch) verglichen, und schon bald wurde diese Serie ebenfalls als Mystery be-

9 Es ist mir nicht gelungen, mit völliger Sicherheit den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem der Mystery Montag eingeführt wurde. Während der ersten vier Staffeln wurde der Sendeplatz der X-FILES mehrfach verlegt, erst mit dem Beginn der fünften Staffel im September 1998 blieb es permanent beim Montagabend. Es liegt deshalb nahe, dass der Mystery Montag erst dann eingeführt wurde.

zeichnet. Dass der Begriff noch gar nicht existierte, als TWIN PEAKS im September 1991 erstmals im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde, ist dabei unerheblich und zeigt, dass *Regenrification* auch und gerade retrospektiv wirkt. So führt Wikipedia selbst eine für Fernsehverhältnisse recht alte TV-Serie wie THE TWILIGHT ZONE (USA 1959-64, Idee: Rod Serling) als Beispiel einer Mystery-Serie an.¹⁰

Der Prozess der *Regenrification* hat nicht nur eine rückwirkende, sondern auch eine expansive Tendenz; ist ein neues Genre einmal etabliert, lässt sich oft beobachten, wie immer mehr Beispiele eingemeindet werden – auch über Gattungs- respektive Mediengrenzen hinweg. Heute werden nicht nur Filme wie Martin Scorseses SHUTTER ISLAND (USA 2010), die man wohl noch vor wenigen Jahren in die Kategorie Psychothriller eingeordnet hätte, als Mystery bezeichnet, sondern auch die Romane Dan Browns und Wolfgang Hohlbeins (vgl. Waldkirch). Ein leicht absurdes Beispiel für rückwirkende *Regenrification* ist die 2008 im Insel Verlag erschienene Anthologie *Akte Mystery: Unheimliche Geschichten*, die unter anderem Erzählungen von Stephen King, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Tschechow und Wilhelm Hauff enthält (Sarkowicz und Bunk). Der nicht sonderlich subtil auf THE X-FILES anspielende Titel dürfte dabei primär das Ergebnis von Marketingüberlegungen sein; noch vor nicht allzu langer Zeit hätte die gleiche Sammlung anstatt 'Mystery' wahrscheinlich das Attribut 'phantastisch' im Titel getragen.

3. Die Mysteriösen Drei

Genres werden oft mit einem Schalen- oder Sonnensystem-Modell beschrieben: Um eine kleine Gruppe zentraler Filme (die sich ebenfalls mit der Zeit wandelt) scharen sich zahlreiche Werke, deren Semantik und Syntax Gemeinsamkeiten mit dem Kern aufweisen. Im Falle des Mystery-Genres setzt sich dieser Kern unbestritten aus THE X-FILES und LOST (USA 2004-10, Idee: Damon Lindelof, Carlton Cuse, J. J. Abrams) zusammen; die beiden Serien werden mit Abstand am häufigsten als typische Beispiele für Mystery erwähnt.¹¹ Dritter im Bunde ist TWIN PEAKS, dem die Rolle des wichtigen Vorläufers zukommt.

10 Zugleich zeigt sich am Beispiel der Wikipedia wie selektiv *Regenrification* oft verfährt. So führt der besagte Eintrag, der diesbezüglich durchaus repräsentativ ist, fast ausschließlich US-amerikanische Produktionen auf. Ältere deutschsprachige Beispiele, die durchaus Gemeinsamkeiten mit X-FILES und Konsorten aufweisen – etwa der Fünfteiler DAS BLAUE PALAIS (D 1974-76; Idee: Rainer Erler) –, bei Erscheinen aber nicht als Mystery bezeichnet wurden, werden nicht genannt (cf. "Mystery" auf *Wikipedia.de*).

11 Gunther Eschke und Rudolf Bohne zum Beispiel schreiben, das "wohl bekannteste Beispiel für eine Mystery-Serie ist LOST" (105), siehe auch Ziegenhagen (21-24).

Obwohl das Mystery-Genre, wie es hier behandelt wird, eine ausschließlich deutsche Angelegenheit ist, werden die drei genannten Serien auch in der englischsprachigen Forschung oft gemeinsam diskutiert. Zahlreiche Artikel zu LOST – vor allem wenn von Genre-Aspekten die Rede ist – beziehen sich auf THE X-FILES und/oder TWIN PEAKS. Lynnette R. Porter und David Lavery etwa schreiben, "TWIN PEAKS (1990–1991) would count as a LOST ancestral text even if it hadn't figured prominently in the thinking of both the network executives and show creators who put LOST on the air in the fall of 2004" (90) und halten später fest, LOST "does replicate FILES-ish traits" (94).

Es scheint also etwas zu geben, das die drei Serien miteinander verbindet. Viele Autoren – sowohl deutsch- als auch englischsprachige – beschreiben denn auch ein gemeinsames Merkmal, das man vielleicht am besten 'Mystery-Stimmung' nennen könnte: Das Gefühl der Unsicherheit, die Gewissheit, nicht wirklich zu durchschauen, was genau vor sich geht. Versteht man kulturelle Artefakte wie Fernsehserien als Ausdruck respektive Spiegel politischer und sozialer Umwälzungen, kann man dieses Gefühl als Manifestation eines spezifischen Zeitgeists deuten. Das Aufkommen von Mystery wäre demnach kein Zufall, sondern könnte "als vorzüglicher Ausdruck eben jener Verunsicherung verstanden werden, die nach dem Ende des Kalten Krieges zunächst hinsichtlich der politischen Zukunft über die Welt kam" (Beil et al. 210).

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive kann das Mystery-Genre zudem als spielerische Variante dessen bezeichnet werden, was der Theologe Linus Hauser als "Neomythos" bezeichnet (*Kritik* Bde. 1 und 2). Für Hauser bringen Mythen generell das menschliche Verlangen zum Ausdruck, der eigenen Sterblichkeit zu entfliehen. Neomythen speisen sich zwar ebenfalls aus dem Unbehagen angesichts der Endlichkeit menschlichen Lebens, treten aber vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen und technischen Umwälzungen der Neuzeit auf und präsentieren sich deshalb in einem dezidiert modernen Gewand. Hauser analysiert in seiner zweibändigen *Kritik der neomythischen Vernunft* zahlreiche Beispiele für Neomythen, unter anderem so unterschiedliche Phänomene wie Mesmerismus, Theosophie, Neopaganismus und Transzendente Meditation, aber auch UFO-Kulte sowie Science-Fiction-Sekten wie Scientology.

Das Mystery-Genre, das Hauser als "unverbindliche [...] Form" eines Neomythos (*Kritik* 1:22) versteht,¹² unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt

12 Hausers Verständnis von Mythos ist enger gefasst als jenes von Joan Kristin Bleicher, die das Medium Fernsehen als Ganzes betrachtet. Für Bleicher "hat das Fernsehen in westlichen Gesellschaften die Position eingenommen, die in der Antike der Mythos innehatte" (13). Dem Format der Serie kommt dabei besondere Bedeutung zu, denn in diesem sieht Bleicher "ein Abbild des Fernsehprogramms in nuce" (189). Auf Mystery geht Bleicher aber nicht gesondert ein.

von anderen neomythischen Erscheinungen: Es verweigert sich einer abschließenden, unzweideutigen Antwort. In Hausers Augen ist es zentral, dass Mulder und Scully ihre Fälle nie vollständig lösen können. "Irgend etwas bleibt immer unbekannt, ungeklärt, ungewiss" (*Möge die Macht* 60). Dietmar Dath kommt in einem ganz anderen Zusammenhang zu einem ähnlichen Fazit. In seiner kleinen Monographie zu LOST tritt er der weit verbreiteten Klage entgegen, die Serie sei am Anspruch gescheitert, die zahlreichen im Laufe der Zeit aufgeworfenen Fragen befriedigend zu beantworten: "Was diese Geschichte [LOST] nicht zum Wenigsten will, ist, den Leuten bestimmte Antwortbegehren auszutreiben; sie verlangt, dass Rätsel nicht geknackt, sondern für bessere aufgegeben werden müssen" (49).

Sowohl Hauser als auch Dath sehen in der für Mystery typischen Unabgeschlossenheit (von der später noch ausführlicher die Rede sein wird) eine positive Eigenschaft. Für Hauser ist der Erfolg von THE X-FILES sogar Ausdruck eines "intelligenten Publikum[s], das sich nicht von einfachen Wahrheiten täuschen lässt, das von plattem Schwarz-Weiß-Denken nichts wissen will" (*Möge die Macht* 60). Diese Einschätzung wird, wie ich noch ausführen werde, keineswegs überall geteilt. Doch für den Moment ist dies unerheblich. Entscheidend ist, dass der Aspekt der narrativen Geschlossenheit – oder eher: das Fehlen derselben – als zentral für das Mystery-Genre angesehen wird.

Für Ralf Reiter hingegen stellt Mystery lediglich ein "Gummi-Genre" (140) dar, "eine von Werbeagenturen initiierte reine Absatzstrategie" (141). Die englische Genrebezeichnung habe man "offensichtlich wegen seines geschmeidigen Klangs und seiner zwei sexy 'y' herangezogen" (140), mit dem klaren Ziel, andere Sendungen am Erfolg von THE X-FILES teilhaben zu lassen. Selbst wenn diese Kritik zutreffen sollte, ignoriert Reiter, dass dieser Vorgang keineswegs ungewöhnlich ist. Das Schaffen neuer Genre-Etiketten aus Marketing-Überlegungen heraus ist in der Filmgeschichte immer wieder zu beobachten. Damit geht auch das – retrospektive – Konstruieren einer Genregeschichte einher, bei dem Filme respektive Serien aus ihrem ursprünglichen Produktions- und Vermarktungskontext herausgenommen und in ganz neuen Zusammenhängen platziert werden können.

Allerdings scheint im Falle von TWIN PEAKS, THE X-FILES und LOST nicht ausschließlich nachträgliche *Regenrification* am Werk zu sein. Vielmehr werden die drei Serien auch in der englischsprachigen Forschung als irgendwie zusammengehörig empfunden – ungeachtet der Tatsache, dass sie keineswegs dem gleichen Genre zugerechnet werden. Wie ich noch ausführen werde, dreht sich die Diskussion hier vielmehr um die angebliche Hybridität der Serien. Wir haben es somit mit einer ungewöhnlichen Situation zu tun: Drei Serien, die für einen – den deutschsprachigen – Teil des Publikums einem eigenständigen Genre angehören, sind für den anderen – den englischsprachigen – Teil typische Vertreter einer postmodernen Tendenz zur Genre-Vermischung.

Altman unterscheidet zwischen Genres und *cycles*; Letztere bezeichnen die Strategie der Studios, mit neuen Filmen an erfolgreiche Vorgänger anzuknüpfen: "By assaying and imitating the money-making qualities of their most lucrative films, studios seek to initiate film cycles that will provide successful, easily exploitable models associated with a single studio" (60). Diese zeitlich begrenzten und studiospezifischen Zyklen können sich allerdings zu industrieweiten Genres verfestigen; dies geschieht vor allem dann, "when the cycle is defined by elements easily shared by other studios (common plots and settings rather than proprietary characters or contract players)" (61).

Altman's Beschreibung gilt vor allem für die ersten Jahrzehnte Hollywoods und lässt sich nicht ohne weiteres auf das Mystery-Genre übertragen. Ohnehin liegen zwischen TWIN PEAKS und LOST fast genau zehn Jahre; der verantwortliche Fernsehsender ist zudem nicht in allen drei Fällen identisch. Dennoch gibt es Analogien: Wie ausgeführt, existiert auch im englischen Sprachraum ein Bewusstsein dafür, dass TWIN PEAKS, THE X-FILES und LOST zusammengehören, dass zwischen den Dreien eine Art Verwandtschaftsverhältnis besteht. In Anlehnung an Altman ließe sich somit sagen, dass das, was im angelsächsischen noch als eine Art Zyklus *mysteriöser* Serien wahrgenommen wird, dank der Marketingbemühungen von ProSieben in unseren Breitegraden als Genre erscheint.¹³

Das auch im englischen Sprachraum existierende Genre- respektive Zyklusbewusstsein legt die Vermutung nahe, dass über die diskursive Ebene hinaus inhaltliche und strukturelle Elemente existieren, welche die drei Serien miteinander verbinden. Zwei grundlegende Merkmale lassen sich ausgehend von den bisherigen Ausführungen bereits postulieren: eine bestimmte Wirkung – Desorientierung, das Fehlen einer umfassenden Auflösung – sowie ein strukturelles Charakteristikum – das Vermischen bestehender Genres. Aus diesen beiden Einschätzungen folgt eine weitere Frage: Ist die typische Mystery-Stimmung, das Gefühl der Orientierungslosigkeit, eine Folge der hybriden Struktur des Genres? Im Folgenden werde ich zuerst vor allem auf LOST eingehen, später dann auch auf THE X-FILES und TWIN PEAKS.

David Lavery beleuchtet die Hybridität von LOST in einem Aufsatz,¹⁴ welcher den vielsagenden Titel "The Island's Greatest Mystery. Is LOST Science Fiction?" trägt. Die in der Überschrift aufgeworfene Frage ist dabei kein reiner Selbstzweck, sondern zielt direkt auf das viel diskutierte Ende von LOST. Denn Science Fiction

13 Altman führt aus, "studios prefer to establish cycles (which are proprietary) rather than genres (which are sharable)" (59). ProSieben dagegen ist es gelungen, sich mit einem Genre zu identifizieren.

14 Auch im deutschsprachigen Diskurs wird die Hybridität von Mystery wahrgenommen. So bezeichnet Waldkirch, die sich auf literarische Beispiele konzentriert, das Genre ebenfalls als hybrid (18).

und Fantasy sind für Lavery keine 'simplen' Genres, die bloß ein Bündel semantischer und syntaktischer Merkmale umfassen, sondern stehen für grundlegende fiktionale Modi. Zwar geschehen sowohl in der Fantasy wie in der SF 'unmögliche' Dinge, diese werden aber jeweils auf unterschiedliche Weise legitimiert. Geht die SF von einem wissenschaftlich-technischen Weltbild aus¹⁵ (was sie zu einem besonders tauglichen Biotop für Neomythen macht),¹⁶ sind die Erklärungen der Fantasy ausdrücklich nicht-wissenschaftlich.¹⁷ Die Frage, ob LOST dem einen oder anderen Genre zugerechnet werden kann, hat somit weitreichende Folgen für den Verlauf der Handlung, denn SF und Fantasy stehen für unterschiedliche Logiken und Welten und schließen sich bis zu einem Grad auch gegenseitig aus.¹⁸

In seinem Aufsatz, der nach dem Ende der dritten Staffel von LOST entstanden ist, zeigt sich Lavery noch unentschieden, ob die Serie als SF gelten kann. Potenziell könnten viele der aufgeworfenen Rätsel auch mit einer Fantasy-Erklärung gelöst werden: "Each of these enigmas could find a home in a science fiction narrative, but [...] it is by no means clear, yet, if we can label LOST as such" (295). Angela Ndalians argumentiert ähnlich und sieht in LOST eine Mischung aus "spy thriller, drama, romance, science fiction (SF) and supernatural conventions" (182), die sich zudem dem "supernatural, fantasy and horror heritage" (183) bedient. Ausgehend

-
- 15 Die vermeintliche Wissenschaftlichkeit der SF ist in vielen Fällen bloß eine rhetorische Strategie. Indem sie sich einer wissenschaftlich-technischen Ikonographie (respektive eines entsprechenden Vokabulars) bedient, behauptet die SF implizit, dass ihre Nova mit unserer empirischen Welt kompatibel seien. Allerdings ist es letztlich unerheblich, ob Erfindungen wie Zeitmaschinen oder Raumschiffe, welche die Lichtgeschwindigkeit überschreiten, wissenschaftlich tatsächlich möglich sind. Wichtig ist einzig, dass das Publikum die Nova als technische Neuerungen erkennt und somit sofort weiß, dass es einen SF-Film sieht (Spiegel *Konstitution*, "Begriff").
 - 16 SF ist für Hauser von besonderem Interesse, "weil ein wesentlicher Gesichtspunkt für mich [Hauser] die Herausarbeitung der Bedeutung der wissenschaftsfundierten Technik für die moderne Religiosität ist" (*Kritik* 2:327). Wie er selber bemerkt, kann sein Konzept des Neomythos aber durchaus für Fantasy in der Tradition von Tolkien fruchtbar gemacht werden (z.B. Kölzer).
 - 17 Als Genrebezeichnung hat 'Fantasy' ebenfalls eine doppelte Bedeutung. Oft wird es synonym mit 'heroic fantasy' in der Tradition Tolkiens verstanden. Dies ist aber nicht, was Lavery damit meint. Er bezeichnet mit 'Fantasy' jede Art von wunderbarer Geschichte, deren nicht-realistische Elemente nicht in SF-typischer Weise rationalisiert und somit als wissenschaftlich-technisch plausibel dargestellt werden.
 - 18 Natürlich gibt es auch zahlreiche Beispiele sogenannter *Science Fantasy*, die Bestandteile beider Genres vermischen. Prominentestes Beispiel sind die Filme der STAR-WARS-Saga, die neben typischen SF-Elementen wie Raumschiffen und Robotern auch Fantasy-Ingredienzen wie die *Force* und eine mit Lichtschwertern kämpfende Kriegerkaste aufweist. Trotz solcher Mischungen können SF und Fantasy aber meist deutlich durch die Art und Weise unterschieden werden, wie sie ihre wunderbaren Elemente – wenn auch oft nur implizit – rechtfertigen.

von Altmans Modell identifiziert Ndalianis zwar mehrere SF-typische semantische Elemente (184f.), diese reichen ihrer Ansicht nach aber noch nicht aus, um die Serie insgesamt zu SF zu machen, da der Status dieser Bestandteile fortlaufend in Frage gestellt werde.

The collision between religious belief systems that require leaps of faith versus unwavering conviction in the rationality of science as found in SF TV shows like STARGATE SG-1, FARSCAPE, ANDROMEDA, BATTLESTAR GALACTICA and THE X-FILES (which is itself a horror/SF/comcedy/drama hybrid) is also present in LOST. Most dramatically, Mr Eko's faith in a higher, mystical force and Locke's obsessive worship of the "power" of the Island stands in sharp contrast to the rationality of characters like Jack, Sawyer and Kate. This conflict is played out to the max in the apocalyptic narrative that threatens to destroy humankind and whose mystical and supernatural properties are being countered (supposedly) by the Dharma Initiative's maniacal belief in the outcomes of science and technology. (185)

Es ist alles andere als ein Zufall, dass weder Lavery noch Ndalianis in der Lage sind, dass Genre von LOST eindeutig zu bestimmen. Die von Ndalianis beschriebene Dichotomie zwischen Glaube und Vernunft ist nicht nur eine Frage gegensätzlicher Genres, sondern strukturiert vielmehr den Plot der Serie und entspricht dem, was Hauser als "Metaphysische [...] Orientierungsaufgaben der Moderne" bezeichnet (Hauser, *Kritik* 1:26). Jack, Locke, Mr. Eko und die übrigen Protagonisten von LOST – und mit ihnen die Zuschauer – werden permanent hin und her geworfen "zwischen Kontingenzbewältigung und der Suche nach mehr" (Pöhlmann 4).

4. Phantastische Mysterien

Der Erfolg von LOST beschränkte sich nicht nur auf den Fernsehschirm. Zahlreiche sogenannte Tie-ins wie Romane, Computerspiele, aber auch eine aufwendige begleitende Kampagne im Web und ein *Alternate Reality Game*, bei dem die Fans in der realen Welt Hinweise zur Lösung der Rätsel aufspüren konnten, trugen ebenfalls zum LOST-Phänomen bei.¹⁹ Die Zuschauer wurden nicht nur ermuntert, den Spuren über verschiedene Medien hinweg zu folgen, ihnen wurde auch der Eindruck vermittelt, sie könnten aktiv und gestaltend an der in der Serie erzählten Geschichte teilnehmen (Ndalianis 191). Deren Hybridität kam dieser Vermark-

19 Auch diesbezüglich steht LOST in der Tradition von TWIN PEAKS und THE X-FILES. Alle drei gelten als *Kultserien* (siehe u.a. Gwenllian-Jones und Pearson sowie Short), bei denen die Beteiligung des Publikums weit über das 'normale' Maß hinausgeht. TWIN PEAKS setzte nicht zuletzt dadurch Maßstäbe, dass die Fans die Serie im Internet – damals noch vor allem in Diskussionsgruppen im Usenet – eifrig diskutierten. Was damals noch weitgehend spontan und ungeplant geschah, ist mittlerweile wichtiger Teil der Vermarktungsstrategie.

tungsstrategie entgegen, denn die verschiedenen Ableger konnten sich jeweils auf unterschiedliche Genre-Aspekte konzentrieren.

Versteht man Mystery als ein Genre, das durch die Ambiguität seiner Welten definiert wird – und somit auch durch die Unentschiedenheit des Zuschauers, welche Regeln vorausgesetzt werden müssen –, drängt sich der Vergleich mit Tzvetan Todorovs Phantastik-Konzeption auf. Für Todorov definiert sich Phantastik bekanntlich durch die Unentschiedenheit des Lesers, wie ein vorderhand unglaublicher Vorgang erklärt werden kann. Das "unvermischt Fantastische" (42) ist nur dann gegeben, wenn diese Unsicherheit auch nach Beendigung der Lektüre bestehen bleibt. Erfolgt eine Auflösung, befinden wir uns bereits in einem der benachbarten Genres: Dem *Phantastisch-Unheimlichen* (die Ereignisse können rational erklärt werden) oder dem *Phantastisch-Wunderbaren* (die Regeln der fiktionalen Welt unterscheiden sich von der unsrigen).

Über Todorovs Theorie ist schon viel – nicht zuletzt viel Kritisches – geschrieben worden.²⁰ Ich möchte sein Modell an dieser Stelle auch gar nicht ein weiteres Mal ausführlich diskutieren, sondern lediglich auf einige strukturelle Gemeinsamkeiten mit dem Mystery-Genre eingehen. Sowohl Mystery als auch die todorovsche Phantastik sind durch das Zögern des Lesers gekennzeichnet, zu entscheiden, wie bestimmte Ereignisse erklärt werden können – daneben gibt es aber deutliche Unterschiede. Während im Falle der todorovschen Phantastik entweder eine "realistische" (unheimliche) oder eine "unrealistische" (wunderbare) Erklärung zur Auswahl stehen, gestalten sich die Alternativen bei Mystery anders. Denn zumindest im Falle von LOST sind die potenziellen Erklärungen – SF oder Fantasy – beide innerhalb des Wunderbaren angesiedelt.²¹ Zwar ließen sich die Schöpfer von LOST mehrfach mit der Aussage zitieren, die Serie "[is] happening in the real world" (Damon Lindelof, zit. nach *Lostpedia*), dieses Statement mutet aber reichlich merkwürdig an. Von Seiten des Fernsehsenders ABC gab es zweifellos die Tendenz, die 'seltsamen' Aspekte der Serie herunterzuspielen (was wohl auch eine Folge der Zuschauerverluste von TWIN PEAKS und THE X-FILES war. Der Publikumsrückgang wurde vielerorts damit erklärt, dass die irgendwann zu abstrus geworden seien). Dennoch erscheint eine wunderbare Erklärung bei LOST von einem gewissen Punkt an eigentlich unausweichlich. Die Meinungen, wann dieser Moment erreicht wird, dürften freilich auseinandergehen. Aber während sich seltsame Geschehnisse wie ein Eisbär auf einer Südseeinsel oder die spontane Heilung John Lockes von seiner Querschnittlähmung noch irgendwie rational

20 Siehe beispielsweise Durst, *Theorie und Spiegel, Theoretisch phantastisch*.

21 Dath argumentiert ähnlich und sieht mit Bezug auf Todorov und den SF-Theoretiker John Clute bei *Lost* "ein einzigartiges Austarieren des Verhältnisses zwischen John Clutes zwei kritischen Zentralkategorien *bound fantastic* und *free fantastic*" (60) am Werk.

erklären lassen, fällt dies bei Zeitreisen oder der Auferstehung Toter doch eher schwer.

Gleichzeitig ließe sich argumentieren, dass eine (pseudo-)rationale SF-Erklärung mit Fortschreiten der Handlung ebenfalls immer unwahrscheinlicher wird. Vereinfacht gesagt bewegt sich LOST von einem phantastischen Set-up, bei dem eine realistische Auflösung noch möglich scheint, zu einem Punkt, wo SF und Fantasy gleichermaßen infrage kommen, um schließlich mit einer Konstellation zu enden, wo nur noch übernatürlicher Hokusfokus zumindest eine Ahnung von Geschlossenheit vermitteln kann.²² Diesbezüglich zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit mit Todorovs Phantastik, nämlich die Flüchtigkeit dieser Konstellation. Wie die Ambiguität von Mystery ist auch das Phantastische "stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen" (Todorov 40) und in eines der benachbarten Genres hinüberkippen. Tatsächlich ist die kleine Zahl von Beispielen für die unvermischte Phantastik einer der häufigsten Kritikpunkte an Todorov.

Wie LOST weisen auch TWIN PEAKS und THE X-FILES eine quasi-phantastische Unentschiedenheit auf. Im Falle der bahnbrechenden Serie von David Lynch und Mark Frost manifestiert sich diese Ambiguität primär in der Hauptfigur Dale B. Cooper. Cooper ist ein logisch denkender Super-Detektiv in der Tradition von Sherlock Holmes und zugleich ein Mensch mit einem starken Hang zum Übersinnlichen. Von den drei Serien ist TWIN PEAKS aber zweifellos diejenige, welche die Unentschiedenheit am wenigsten lang aufrechterhält. Zwar gibt es zwischen- durch sogar Hinweise auf außerirdische Aktivitäten – und somit auf SF –, aber die Sache dürfte spätestens dann entschieden sein, als feststeht, dass Laura Palmer einem Dämon zum Opfer fiel, der von Menschen Besitz ergreifen kann.

Bei THE X-FILES werden die gegensätzlichen Sichtweisen durch die beiden Protagonisten Mulder und Scully verkörpert. Während Mulder zum Übersinnlichen tendiert, ist seine Partnerin eine erklärte Skeptikerin, die nur der Wissenschaft vertraut (die gleiche Strategie lässt sich nach Ndalians auch bei LOST beobachten, allerdings über mehr Figuren verteilt). Insgesamt gestaltet sich die Situation bei THE X-FILES aber komplexer, da sich die Serie zweier unterschiedlicher Episodentypen bedient. Einerseits gibt es Folgen, die Teil eines größeren Folgen übergreifenden Handlungs bogens sind, der sich um Entführungen durch Außerirdische und eine kaum durchschaubare Kaskade von Verschwörungstheorien dreht. Zu Beginn stehen Scully – und das Publikum – Mulders Obsession zwar skeptisch

22 Ich möchte keineswegs suggerieren, dass eine SF-Lösung einer Fantasy-Erklärung in irgendeiner Weise überlegen wäre. Die mögliche Erklärung, der Absturz von Flug Oceanic 815 zu Beginn von LOST sei durch elektromagnetische Wellen verursacht worden, ist ebenfalls Hokusfokus – einfach im SF-Gewand. Dass viele Zuschauer vom Ende der Serie enttäuscht waren, hat im Grunde weder etwas mit Genres noch mit Realismus zu tun, sondern mit mangelnder Kohärenz, einem Gefühl von Beliebigkeit und fehlender Geschlossenheit.

gegenüber, aber auch in diesem Fall gibt es einen Punkt, von dem an die Existenz der Außerirdischen unbestritten sein dürfte.

Daneben gibt es die abgeschlossenen Folgen, die sogenannten Monster-of-the-Week-Episoden, die insgesamt die Mehrheit aller Folgen ausmachen und die anders funktionieren. Bei diesem Typus klärt sich jeweils am Ende der Episode, ob das jeweilige Verbrechen einen realistischen oder wunderbaren Hintergrund hat. Als typisches Beispiel sei hier die Folge "Quagmire" (S3E22) genannt: Als die beiden FBI-Agenten einer Vermisstenanzeige nachgehen, vermutet Mulder bald, dass ein sagemuwobenes, an das Loch-Ness-Monster gemahnendes Fabelwesen namens Big Blue, das in einem lokalen See hausen soll, hinter den Ereignissen steckt. Im Laufe ihrer Ermittlungen werden die beiden auf dem besagten See sogar von einem nicht-identifizierbaren Objekt attackiert. Zu Mulders Enttäuschung entpuppt sich das vermeintliche Monster schließlich aber als gemeiner Alligator. Am Ende der Folge werfen Mulder und Scully noch einen letzten Blick auf den See und machen sich dann auf zur Heimfahrt. Doch kaum haben sie sich umgedreht, taucht für einen kurzen Moment Big Blue aus dem Wasser auf und verschwindet gleich wieder.

Vergleicht man die beiden Episoden-Typen, zeigt sich, dass sie im Grunde identisch strukturiert sind: Es gibt ein Rätsel, für das einander widersprechende Erklärungen offeriert werden, und am Ende erweist sich meist die übernatürliche Variante als die richtige. Der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Typen liegt im Umfang. Im einen Fall wird die Struktur in einer einzigen abgeschlossenen Folge durchgespielt, der übergreifende Handlungsbogen dagegen dehnt sie über mehrere Staffeln hinweg aus. Auch wenn man den Ablauf der typischen Monster-of-the-Week-Episode mit der Zeit kennt, 'funktioniert' dieses Modell grundsätzlich recht gut. Wenn die gleiche Struktur aber fast unendlich lange ausgewalzt wird, stellen sich früher oder später Probleme ein. Von einem gewissen Punkt an lässt sich die Balance zwischen den verschiedenen Erklärungsmustern nicht mehr halten und der ursprüngliche Reiz geht verloren. Tatsächlich würde ich behaupten, dass alle drei Serien beim Versuch, dieses heikle Gleichgewicht über längere Zeit hinweg aufrecht zu halten, mehr oder weniger gescheitert sind. Erstaunlich ist dies nicht, wenn man bedenkt, wie rar auch die Beispiele für Todorovs Phantastik sind.

5. Mythologisches Gebastel

Der Reiz der drei Serien liegt nicht zuletzt in der Freude am Puzzlespiel, dem Versuch, anhand der vielen Einzelheiten ein kohärentes Gesamtbild zu entwerfen. Im Gegensatz zum klassischen Krimi steht nicht die Überführung des Täters im

Vordergrund – nicht einmal beim Mord an Laura Palmer –, sondern das Bemühen herauszufinden, wie diese Welt funktioniert, im Offenlegen der Mythologie, die dem Handlungskosmos zugrunde liegt. Die Vorstellung einer Mythologie, die alle Elemente sinnhaft miteinander verbindet, ist für alle drei Serien zentral (die englischsprachige Wikipedia weist sogar einen eigenen Eintrag "Mythology of LOST" auf).

Gerade im Bereich der nicht-realistischen Fiktion sind fiktionale Universen mit eigenen Mythologien zwar durchaus üblich; man denke nur an STAR TREK oder Tolkiens Middle-Earth. Von diesen Beispielen unterscheidet sich Mystery aber dadurch, dass die jeweilige Mythologie zu Beginn so gut wie unbekannt ist und dass der Plot im Grunde nichts anderes ist als ein fortlaufendes Aufdecken ebendieser Mythologie.²³ Verena Schmöller beschreibt dies treffend:

Anders als in anderen Fortsetzungsserien lässt LOST den Zuschauer über die entworfene Welt fortwährend im Dunkeln und enthüllt sie nur allmählich beziehungsweise 'staffelweise'. In jeder neuen Staffel wird eine weitere Dimension des Weltmodells eröffnet [...] Dennoch wird das Modell von Welt von der ersten Staffel an vorausgesetzt, beziehungsweise gestattet die – erst in der Retrospektive mögliche – Rekonstruktion des modellierten Filmuniversums das Verständnis der Serie. Das Universum wird also nicht – wie in einer Reihe – in jeder Folge oder Staffel neu inszeniert, sondern gilt als fortwährend vorhanden, auch wenn es nur häppchenweise, und in seinem gesamten Umfang, sowie seiner umfassenden Funktionsweise, erst am Ende von LOST – jedoch auch dann nicht vollständig – rekonstruiert werden kann. (32)

"The truth is out there" – der berühmte Slogan der X-FILES eignete sich ebenso gut für TWIN PEAKS oder LOST. Eine, wenn nicht sogar *die* zentrale Faszination der drei Serien gründet im Aufdecken dieser 'Wahrheit', im Offenlegen der Mythologie, im Wunsch herauszufinden, was eigentlich gespielt wird respektive mit welchem Genre wir es zu tun haben. Ndalianis formuliert es für LOST folgendermaßen: "The viewer is persistently taunted with semantic blocks of information that can belong to horror, drama, reality TV or SF, but often the actual relationship between the semantic and syntactic elements are denied for weeks on end – or (God forbid!) until the series' concluding episodes" (186).

Seine hybride Natur und das für das Genre charakteristische ständige Aufschieben der Auflösung machen Mystery zu einem geeigneten Tummelplatz für Neomythen im hauserschen Sinn. Hauser unterscheidet in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss zwischen zwei Formen der Weltdeutung. Während der *Ingenieur*, der für eine naturwissenschaftliche Weltsicht steht, bestimmte Werkzeuge und Materialien einsetzt, um einem Plan zu folgen, bedient sich der *Bastler* – die mythische Weltsicht – allem, was ihm in die Finger kommt.

23 Der übergreifende Handlungsbogen der X-FILES wird gemeinhin als *mythological arc* oder kurz *mytharc* bezeichnet.

Alle diese heterogenen Gegenstände, die seinen Schatz bilden, befragt er [der Bastler], um herauszubekommen, was jeder von ihnen "bedeuten" könnte. So trägt er dazu bei, ein Ganzes zu bestimmen, das es zu verwirklichen gilt, das sich aber am Ende von der Gesamtheit seiner Werkzeuge nur durch die innere Disposition der Teile unterscheiden wird. (Lévi-Strauss 31)

Der Bastler ist von den Dingen, die er gesammelt hat, abhängig.

Seine Materialien und Werkzeuge sind für ihn "Zeichen" für eine mögliche Arbeit mit genau ihnen als zur Verfügung stehenden, die zur Herstellung der unterschiedlichsten Gegenstände seines Bastelns führen kann [...] Seine Sammlung ist für ihn das "Zeichen" für jede mögliche Bastelei; er hat in ihr den Gesamthorizont des Bastelbaren und besitzt keine Distanz zu diesem Zeichen. (Hauser, *Kritik* 1:18)

Die drei behandelten Mystery-Serien zeichneten sich alle durch sehr aktive Fans aus, wobei dieser Aspekt, den man bei TWIN PEAKS wohl noch nicht voraussah, spätestens bei LOST zu einem integralen Teil des Serienkonzepts wurde. Der Fernsehwissenschaftler Jason Mittell hat im Zusammenhang mit den Fans von LOST den Begriff des "forensic fandom" ("Lost" 129) geprägt. Diese Art des Serienkonsum ist gekennzeichnet durch "a detective mentality, seeking out clues, charting patterns and assembling evidence into narrative hypotheses and theories" (129f.). Die Aktivität der Fans weist dabei in mancherlei Hinsicht Parallelen zu Hausers Beschreibung des mythischen Denkens auf. Serien wie LOST "seem to demand a mode of forensic engagement to organize and uncover a wealth of narrative data" (129). Entsprechend hat der "forensic fan" wie Lévi-Strauss' Bastler ebenfalls einen "Schatz" von – nur scheinbar – nebensächlichen Details gesammelt, die alle potenziell bedeutsam sind für das Entschlüsseln der verborgenen Mythologie.²⁴ Obwohl die wenigsten Fans "Mythologie" im Sinne von Lévi-Strauss verstehen dürften, scheint der Begriff überaus passend, wenn man Mystery-Serien wie LOST oder THE X-FILES als spielerische Form von Neomythen versteht. Das Aufdecken der Alien-Verschwörung, das Entschlüsseln der Geheimnisse der Insel, "the assumed sense of purposefulness that seems embedded in the narrative design [of LOST]" (Mittell, "Lost" 127) sowie der konstante Strom von erklärenden Häppchen kommt dem Sammel- und Basteltrieb der forensischen Fans in idealer

24 Hauser ergänzt Lévi-Strauss' Kategorien um die des "Krauterers". Wie der Bastler sammelt auch der Krauterer alle möglichen Dinge, aus denen sich ein Mythos formen ließe. Anders als der Bastler verzichtet der Krauterer aber auf den nächsten Schritt, den Entwurf einer kohärenten Mythologie. In Hausers Augen leben heute viele Menschen als Krauterer: Sie bezeichnen sich selbst vielleicht sogar als Christen, interessieren sich aber auch für esoterische Themen, besuchen spirituelle Workshops und sammeln heilende Steine; alle diese Aktivitäten bleiben aber unverbindlich (*Kritik* 1:18f.). Der forensische Fan ist somit definitiv kein Krauterer, denn sein Streben gilt erklärtermaßen dem Bau einer umfassenden Mythologie.

Weise entgegen. Jede kleinste Information, sei sie Teil der eigentlichen Fernsehserie oder der Tie-ins (bereits zu TWIN PEAKS gab es zwei begleitende Romane, die wichtige Zusatzinformationen lieferten), kann bedeutsam sein. Der wahre Fan arbeitet in der Tat "mit Hilfe von Zeichen" (Lévi-Strauss 33).

6. Zum Schluss: Was taugt das Ganze?

In seinem Artikel "Lost in a Great Story" plädiert Mittell dafür, auch und gerade in einem wissenschaftlichen Kontext nicht vor Wertungen zurückzuschrecken. Wissenschaftler sollten kein Geheimnis aus ihren Vorlieben und Urteilen machen, sondern diese im Gegenteil bewusst offenlegen (119-24). Es mag reiner Zufall sein, dass Mittell diese Forderung ausgerechnet mit dem Beispiel von LOST illustriert, allerdings ist er keineswegs der Einzige, der die Analyse der Serie mit einem Werturteil verknüpft. Viele Autoren verbinden die Frage, wie LOST erzählerisch und formal operiert, mit einer qualitativen Wertung. Streitpunkt ist dabei einmal mehr die erzählerische Geschlossenheit. Bedeutet das Fehlen eines abschließenden Endes, in dem alle Stränge zusammengeführt und alle Fragen beantwortet werden, das künstlerische Scheitern der Serie? Wird hier offenbar, dass die Drehbuchautoren keine Ahnung hatten, wo sie mit der Serie hinwollten, oder macht just diese Offenheit, das Verweigern eines Abschlusses, die eigentliche Qualität von LOST und Konsorten aus?

Für Mittell ist "the show's purposefulness and appeal to the aesthetic value of unity" ("Lost" 128) eine der großen Stärken von LOST. Der Autor, dessen Aufsatz ebenfalls nach Abschluss der dritten Staffel entstanden ist, hat (noch) einen – man beachte das quasi-religiöse Vokabular – "sense of faith in its narrative design and purpose" (127). Folglich fällt sein Verdikt klar aus: "LOST is a great television programme" (119). Während Mittell an LOST die – erhoffte – Geschlossenheit schätzt, sehen Dietmar Dath und Linus Hauser gerade im Fehlen einer eindeutigen Antwort, im Verweigern narrativer Geschlossenheit, die Qualität von Mystery.²⁵ Aus ihrer Perspektive erscheint das, was viele Zuschauer als Inkohärenz oder fehlende Konsistenz bemängeln, als bewusste künstlerische, ja erkenntnistheoretische Strategie. Gerade weil sich Mystery einfachen Antworten widersetzt, erscheint es als ein dem Zeitgeist angemessenes Genre.

In der Serienforschung hat sich der ebenfalls von Mittell geprägte Begriff der "narrative complexity" eingebürgert, um die besondere Qualität der neueren

25 Allerdings schreibt Hauser ausschließlich über THE X-FILES. Dath wiederum, selber SF-Autor und prominenter Advokat des Genres, erwähnt den Begriff 'Mystery' kein einziges Mal in seinem Büchlein zu LOST.

US-amerikanischen Qualitätsserien zu beschreiben.²⁶ Mittell meint damit "a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration [...] Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres" ("Narrative Complexity" 32). Die zwei Aspekte, die Mittell hier hervorhebt, der übergreifende Handlungsbogen und das Vermischen von Genres, sind just die beiden Elemente, die ich auch für Mystery als zentral identifiziert habe und die eine wichtige Rolle beim fortlaufenden Aufschieben der Auflösung spielen. So erstaunt es denn auch nicht, dass Mittell die von mir analysierten Mystery-Serien immer wieder als Beispiele erzählerischer Komplexität bemüht, wobei TWIN PEAKS einmal mehr die Rolle des Pioniers zukommt, "[which] opened the door to other programs that took creative liberties with storytelling form in the early 1990s" (ebd. 33). Das bei THE X-FILES praktizierte "interplay between the demands of episodic and serial storytelling" bezeichnet Mittell gar als "hallmark of narrative complexity" (ebd.). Der Reiz dieser Serien liegt auch für ihn darin "at least in part to try to crack each program's central enigmas" (ebd.). Zwar kann die Mehrheit der Serien, die Mittel untersucht, nicht zur Mystery gerechnet werden, narrative Komplexität scheint aber ein wichtiger Teil des Genres zu sein.

Aus der relativ prosaischen Sicht eines Fernsehsenders gibt es freilich handfeste wirtschaftliche Gründe, eine erfolgreiche Sendung so lange wie möglich weiterzuziehen. "But as the number of channels has grown and the size of the audience for any single program has shrunk, networks and channels have grown to recognize that a consistent cult following of a small but dedicated audience can suffice to make a show economically viable" (ebd. 31).

Das ständige Aufschieben der Lösung erscheint in dieser Perspektive als Teil einer Strategie, ein Fan-Publikum heranzuziehen, welches durch ständig neue Rätsel möglichst lange bei der Stange gehalten wird. Diese Strategie stellt die Macher der Serien mittelfristig allerdings vor ein Problem: Sie müssen immer neue Komplikationen einführen, was früher oder später dazu führt, dass sich die ursprüngliche Unentschiedenheit – realistische Erklärung, Fantasy oder SF – auflöst. Zugleich muss aber zumindest der Anschein gewahrt werden, dass der Handlung eine umfassende und in sich stimmige Mythologie zugrunde liegt, die in der Lage ist, alle offenen Fragen zu beantworten. Ohne dieses Versprechen wären die Aktivitäten des forensischen Fans von Anfang an sinnlos. Im Falle von LOST kommt erschwerend hinzu, dass die kreativen Köpfe hinter der Serie nicht müde wurden zu betonen, dass sie am Ende mit einer umfassenden Erklärung aufwarten würden – Wasser auf die Mühlen des forensischen Fans.

26 Zu den *Quality-TV*-Serien siehe die kompakte Einführung von Robert Blanchet.

Die Enthüllungsstruktur, die den Serien zugrunde liegt, erklärt auch, warum Verschwörungstheorien zumindest bei THE X-FILES und LOST eine so zentrale Rolle spielen. Denn in einer Verschwörungstheorie manifestiert sich letztlich nichts anderes als der Glaube, dass die Welt grundsätzlich durchschaubar ist und einem übergeordneten Plan folgt. Mögen auch finstere Mächte hinter diesem Plan stecken, besteht doch zumindest die Möglichkeit einer Aufdeckung. Hierin zeigt sich auch die Verbindung zu anderen Werken, die oft als Mystery bezeichnet werden, wie etwa den Dan-Brown-Romanen (vgl. Waldkirch) oder dem bereits erwähnten Film SHUTTER ISLAND. Der Plot von Browns Büchern ist jeweils als Schnitzeljagd gestaltet, an deren Ende die Enthüllung einer groß angelegten Verschwörung steht. Im Falle von Scorseses Film wiederum muss der von Leonardo DiCaprio verkörperte Protagonist entgegen dem, was zu Beginn suggeriert wird, nicht einen Mordfall lösen, sondern vielmehr erkennen, dass er in einer Wahnwelt lebt. Mit anderen Worten: Auch bei diesen Beispielen dient die Handlung dazu, die Struktur der fiktionalen Welt bloßzulegen.

SHUTTER ISLAND und die Romane Browns wären Beispiele für Mystery – es ließen sich zahlreiche weitere nennen –, die narrative Komplexität im Sinne Mittells vermissen lassen und bei denen zudem eine eindeutige Aufklärung erfolgt. Folgt man der Argumentation Daths und Hausers, handelt es sich hierbei um minderwertige Beispiele, da sie Ambiguität allenfalls vorübergehend zulassen.²⁷ Freilich gelten für die Narration eines Spielfilms oder eines Romans andere Regeln als für eine Fernsehserie. Die von Mittell beschriebene Art der erzählerischen Komplexität bedingt eine gewisse Länge sowie ein Erzählen in Episoden und ist folglich nicht ohne Weiteres auf andere Medien übertragbar.

Es stellt sich die Frage, inwieweit die von Dath und Hauser gelobte Offenheit eine direkte Folge narrativer Komplexität und somit an das Medium Fernsehen gebunden ist. Sind Fernsehserien, bei denen die Tendenz zum Aufschub aus der ökonomischen Logik des Mediums folgt, für Mystery besonders geeignet, ist gelungene Mystery letztlich nur im Fernsehen möglich? Die Beantwortung dieser Fragen hängt primär von der Einschätzung ab, ob sich gelungene Mystery nun durch Ambiguität oder im Gegenteil durch Geschlossenheit auszeichnet. Wie sich gezeigt hat, gehen die Ansichten hier weit auseinander: Während Mittell an LOST die vermeintliche Geschlossenheit lobt, heben Hauser und Dath die Offenheit hervor. In diesem Sinne lässt sich auch darüber debattieren, ob narrative Komplexität für Mystery nun Fluch oder Segen ist.

Abschließend beantworten lassen sich diese Fragen kaum. Es entbehrt aber nicht einer gewissen Ironie, dass selbst Dath, der energisch dafür plädiert, dass

27 Die allfällige Ambiguität ist auch anderer Natur; weder in Browns Romanen noch bei SHUTTER ISLAND steht eine wunderbare Erklärung je ernsthaft zur Debatte.

gerade die Unentschiedenheit die eigentliche Qualität von LOST ausmacht, nebenbei eine Lösung präsentiert, die "alle anderen Inselbestimmungen einbegreift" (46).²⁸ Selbst die Befürworter eines offenen Endes scheinen am Ende der Versuche zu erliegen, sich als Bastler an der großen Mythologie-Bricolage der Serie zu versuchen.

Mein Dank geht an Daniela (Ahabs_Daughter) von xfiles-mania.de und Robert Blanchet, die mir bei der Recherche für diesen Artikel unschätzbare Dienste geleistet haben.

Zitierte Werke

- "Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI". *TV Today* 02.09.1995.
- Allmaier, Michael. "Sie sind irgendwo da draußen". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 31.05.1997: 34.
- . "Das ist mein Fluch". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11.10.1997: 36.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 2000.
- Arnu, Titus. "Der Mystery-Trend". *Süddeutsche Zeitung* 03.04.1997: 19.
- Bacon-Smith, Camille. *Science Fiction Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000.
- Bartzsch, Rudolf, Reiner Pogarell und Markus Schöder, Hg. *Wörterbuch überflüssiger Anglizismen*. Paderborn: IFB, 2009.
- Beil, Benjamin, et al. "Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels". Hg. Friedrich Krotz und Andreas Hepp. *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*. Wiesbaden: VS Verlag, 2012. 197-223.
- Blanchet, Robert. "Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischen TV-Serien". Hg. Robert Blanchet et al. *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online Serien*. Marburg: Schüren, 2011. 37-70.
- Bleicher, Joan Kristin. *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999.
- Brittnacher, Hans Richard und Markus May, Hg. *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Carstensen, Broder und Ulrich Busse. *Anglizismen-Wörterbuch*. Berlin: DeGruyter, 1994.
- Dath, Dietmar. *LOST*. Zürich: Diaphanes, 2012.
- "Debunked theories". *Lostpedia: The Lost Encyclopedia*. Web. 21.08.2012. <http://lostpedia.wikia.com/wiki/Debunked_theories>.
- Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: LIT, 2007.
- . *Das begrenzte Wunderbare: Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des Magischen Realismus*. Berlin: LIT, 2008.
- Eschke, Gunther und Rudolf Böhne. *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz: UVK, 2010.

28 Nach Dath ist die Insel von LOST, "ein mit irgendeiner Art von Materie, die negative Energiedichte aufweist, stabilisiertes *white hole*, das Informationen produziert statt vernichtet und deshalb unter anderem Vitalfunktionen beeinflussen kann, die ja wesentlich auf *biocomputing* gründen" (45f.). Ehrlich gesagt habe ich keine Ahnung, was diese Anhäufung von SF-Jargon bedeuten soll.

- Gläßer, Jana. *Was ist Mystery? Von der englischen Detective Story zum deutschen Mystery-Trend des Übernatürlichen und Rätselhaften*. Seminararbeit. Technische Universität Chemnitz. Web. 17.03.2014. <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:ch1-qucosa-137295>>.
- Gwenllian-Jones, Sara und Roberta E. Pearson, Hg. *Cult Television*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Hauser, Linus. *"Möge die Macht mit Dir sein!" Science-fiction und Religion*. Frankfurt/M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998.
- . *Kritik der neomythischen Vernunft. Bd. 1: Menschen als Götter der Erde (1800–1945)*. Paderborn: Schöningh, 2004.
- . *Kritik der neomythischen Vernunft. Bd. 2: Neomythen der beruhigten Endlichkeit: Die Zeit ab 1945*. Paderborn: Schöningh, 2009.
- Hegner, Cathrin. "Faktor X setzt auf Markt für paranormale Phänomene". *Horizont* 05.06.1997: 10.
- Heep, Roland, Jörg Alberts und Kai Krick, Hg. "Reise ins Unbekannte; Die Welt der AKTE X. Space View. Special #1. Die X Akten. Daten – Fakten – Stories – Stars". Heel: Königswinter, 1996. 11-16.
- Hickethier, Knut. "Genretheorie und Genreanalyse". *Moderne Film Theorie*. Hg. Jürgen Felix. Mainz: Bender, 2003. 62-96.
- Jancovich, Mark. "'A Real Shocker': Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 14.1 (2000): 23-35.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Johnston, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Oxford: Berg, 2011.
- Kaczmarek, Ludger. "mystery film". *Lexikon der Filmbegriffe*. 27.01.2012. Web. 20.03.2014. <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1359>>.
- Kaczmarek, Ludger und James zu Hünigen, Hg. "mystery thriller". *Lexikon der Filmbegriffe*. 13.10.2012. Web. 20.03.2014. <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2047>>.
- Kern, Claudia und Petra Hundacker. *Space View. Special. Die X Akten. Alle Hintergründe & Fakten zur 4. Staffel*. Heel: Königswinter, 1997.
- Kölzer, Christian. *"Fairy tales are more than true". Das mythische und neomythische Weltdeutungspotential der Fantasy am Beispiel von J. R. R. Tolkiens Lord of the Rings und Philip Pullmans His Dark Materials*. Trier: WVT, 2008.
- Kuhn, Markus, Irina Scheidgen und Nicola Weber, Hg. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin: DeGruyter, 2013.
- Lavery, David. "The Island's Greatest Mystery. Is LOST Science Fiction?". *The Essential Science Fiction Television Reader*. Hg. J. P. Telotte, Lexington: UP of Kentucky, 2008. 283-345.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. 1962. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.
- Lobato, Ramon und Mark David Ryan. "Rethinking Genre Studies Through Distribution Analysis: Issues in International Horror Movie Circuits". *New Review of Film and Television Studies* 9. 2 (2011): 188-203.
- Mittell, Jason. "Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies)". Pearson 119-38.
- . "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap* 58 (2006): 29-40.

- Ndalianis, Angela. "Lost in Genre: Chasing the White Rabbit to Find a White Polar Bear". Pearson 181-97.
- Neale, Steve. "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term Melodrama in the American Trade Press". *Velvet Light Trap* 32 (1993): 66-89.
- Niggemeier, Stefan. "'Zeit, Nerven und Geld'. Sat-1-Werber Marko Tomazin über die Serie MILLENNIUM". *Süddeutsche Zeitung* 21. November 1997: 16.
- Pearson, Roberta, Hg. *Reading LOST: Perspectives on a Hit Television Show*. London: Tauris, 2009.
- Pöhlmann, Matthias. "Vorwort". *EZW-Texte* 177 (2004): 3-4.
- Porter, Lynnette R. und David Lavery. *LOST's Buried Treasures: The Unofficial Guide to Everything LOST Fans Need to Know*. Naperville: Sourcebooks, 2010.
- Reiter, Ralf. "Angeknabbert! Die Science Fiction zwischen Mystery, Mainstream und Gegenwartsliteratur." Hg. Sascha Mamczak und Wolfgang Jeschke. München: Heyne, 2007. 139-61.
- Rother, Josef. "Ein Interview mit Stefan Petrucha". Rother und Kern, *Space View* 137-39.
- Rother, Josef und Claudia Kern. *Space View. Special #3. Die X Akten. Alle Hintergründe und Fakten zur 3. Staffel*. Heel: Königswinter, 1996.
- . "Die Welt im Schatten – Paranoia im Fernsehen". Rother und Kern, *Space View* 7-12.
- Sarkowicz, Hans und Carolin Bunk, Hg. *Akte Mystery: Unheimliche Geschichten*. Frankfurt/M.: Insel, 2008.
- Schmöller, Verena. "Further Instructions. Zum seriellen Erzählen in LOST". Hg. Schmöller, Verena und Marion Kühn. *Durch das Labyrinth von LOST. Die US-Fernsehserie aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Marburg: Schüren, 2011. 19-41.
- Schweinitz, Jörg. "'Genre' und lebendiges Genrebewusstsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung". *montage/av* 3. 2 (1994): 99-118.
- Seeßlen, Georg. "Film". Brittnacher und May 239-49.
- Short, Sue. *Cult Telefantasy Series: A Critical Analysis of THE PRISONER, TWIN PEAKS, THE X-FILES, BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, LOST, HEROES, DOCTOR WHO and STAR TREK*. Jefferson: McFarland, 2011.
- Spiegel, Simon. "Der Begriff der Verfremdung in der Science-Fiction-Theorie. Ein Klärungsversuch". *Quarber Merkur: Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik* 103/104 (2006): 13-40.
- . *Die Konstitution des Wunderbaren: Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren, 2007.
- . *Theoretisch phantastisch: Eine Einführung in Tzvetan Todorovs Theorie der phantastischen Literatur*. Murnau: p.machinery, 2010.
- Sörensen, Ingwer. "Böse Mächte, gute Quoten?". *Werben und Verkaufen* 49, 05.12.1997: 148-49.
- Waldkirch, Nina. *Der Trend zum Mystery-Genre in neuen Romanen und Filmadaptionen: Dan Brown, Arturo Pérez-Reverte und Wolfgang Hohlbein*. Marburg: Tectum, 2007.
- Weidinger, Birgit. "Rätselhaftes Geplauder". *Süddeutsche Zeitung* 24.09.1996: 17.
- "Mystery". *Wikipedia*. 04.11.2013. Web. 06.01.2014. <<http://de.wikipedia.org/wiki/Mystery>>.
- "Mythology of LOST". *Wikipedia*. 13.12.2013. Web. 06.01.2014. <http://en.wikipedia.org/wiki/Mythology_of_LOST>.
- Ziegenhagen, Sandra. *Zuschauer-Engagement: die neue Währung der Fernsehindustrie am Beispiel der Serie LOST*. Konstanz: UVK, 2009.